

# Que papel de parede?

## Uma leitura do conto "O Papel de Parede Amarelo" de Charlotte Perkins Gilman

RITA SANTANA\*

---

**Resumo.** Desde a sua primeira publicação em 1892, "O Papel de Parede Amarelo" tem sido alvo de diversos estudos. No século XIX foi entendido como uma descrição de insanidade. E a partir dos anos 70 do século passado, as análises feministas do conto procuraram evidenciar as condições sociais e económicas que conduzem as mulheres à loucura. O presente estudo foca-se na duplicidade narrativa do texto, interpretada enquanto metáfora do estado interno da narradora. E questiona até que ponto aquilo que parece a perda da saúde mental poderá ser exactamente a sua recuperação.

**Palavras-chave:** literatura, loucura feminina, recursos internos, inconsciente, duplicidade narrativa.

**Which wallpaper? A Reading of the tale "The Yellow Wallpaper" by Charlotte Perkins Gilman.**

*From its first edition in 1892, "The Yellow Wallpaper" has been subject of several studies. In the nineteenth century it was understood as a description of insanity. And from the 1970s onwards, feminist analysis of the tale sought to emphasize the social and economic conditions that drive women to madness. The present study focuses on the narrative duplicity of the text, interpreted as a metaphor of the internal state of the narrator. Furthermore, it questions the extent to which what appears to be the loss of mental health might exactly be its recovery.*

**Keywords:** literature, female insanity, internal resources, unconscious, narrative duplicity.

---

\* Mestre em Psicologia Clínica, a.ritasantana@gmail.com

O presente estudo pretende ser uma análise do conto “The Yellow Wall-Paper”, de Charlotte Perkins Gilman. Primeiramente publicado em 1892, pela *New England Magazine (NE)*, foi, a partir da sua republicação, em 1973, pela *Feminist Press*, que despertou a atenção crítica e se tornou um marco na teoria feminista.

Este conto foi já objecto de múltiplas interpretações e viveu também várias reedições. Jean (2002) analisa como ligeiras alterações em cada edição podem favorecer uma interpretação ou outra, limitando as possibilidades de visão do leitor. Considera a sua primeira publicação na *NE* a mais fiel à originalmente escrita por Gilman. Contudo, refere que, mesmo esta, apresenta algumas modificações face ao manuscrito escrito à mão pela autora.

Por esse motivo, este estudo irá basear-se na versão de *NE*, tendo em conta as alterações referidas por Jean (2002). Para salvaguardar a fluidez do artigo, as transcrições apresentadas serão da tradução brasileira (Gilman, 2015), sempre que esta esteja de acordo com a anterior. Porém, esta tradução não acompanhou determinadas nuances da língua original, nomeadamente, palavras polissémicas, que abrem ao leitor um leque de possibilidades de interpretação – factor que será tido em conta, uma vez que a duplicidade narrativa e a multiplicidade de sentidos são centrais na análise proposta.

Embora Gilman nunca tenha apoiado nenhuma interpretação específica do seu conto, para além da intenção de prevenir pessoas de serem levadas à loucura (Gilman, 1913), esse facto não impediu que surgissem variadas leituras do mesmo. Aquando da sua primeira publicação no séc. XIX, foi recebido como um relato de neurastenia, um quadro de exaustão física e psicológica (Treichler, 1984), uma descrição de um caso incipiente de insanidade e inclusive um potencial promotor de loucura (Gilman, 1913). Após a sua reaparição nos anos 70 do século seguinte, surgiram as interpretações feministas, que procuraram retirar a ênfase das condições individuais da sua situação psicológica e chamar a atenção para as condições sociais e económicas que levaram a narradora e, potencialmente todas as mulheres, à loucura (Treichler, 1984). Entre as interpretações feministas, encontram-se vários exemplos: Kolodny (1980) analisa o papel de parede enquanto representante da mente da narradora, que se liberta através da loucura; Shumaker (1985) evidencia a opressão da mulher do séc. XIX mas sobretudo a qualidade literária de Gilman; Treichler (1984) e Ford (1985) focam-se na necessidade de libertação do discurso e escrita femininos, que estariam representados

no papel de parede; Lanser (1989) considera a crítica feminista dos anos 70 baseada numa ideologia branca e utiliza o texto para evidenciar questões raciais; Crewe (1995) faz uma análise *queer* do mesmo; Thrailkill (2002) foca-se, não no texto em si, mas nos seus efeitos, relacionando-os com a intenção de Gilman de prevenção da loucura; na introdução à tradução brasileira, Yacubian analisa-o enquanto caso de depressão pós-parto (Gilman, 2015). E muito mais foi escrito e teorizado sobre este conto, demasiado ambíguo e controverso para permitir unanimidade nas suas abordagens.

Apesar de apresentar alguns pontos em comum com leituras anteriores, o presente estudo propõe uma abordagem ligeiramente diferente. Será defendido que a narradora, mais do que doente, como ela própria transmite, ou louca, como os críticos afirmam, é uma mulher de força interior e com recursos admiráveis, que lhe permitem encontrar uma forma de libertação onde apenas existia uma possibilidade de aprisionamento. Pretende questionar o que é a saúde mental no perigoso limbo em que caminha a narradora do conto. E até que ponto aquilo que parece a perda da saúde mental poderá ser exactamente a sua recuperação.

Narrado na primeira pessoa, num tom de diário, é-nos apresentada uma mulher a quem é diagnosticada, pelo marido e confirmada pelo irmão, ambos médicos, uma “depressão nervosa temporária, com leve tendência histérica” (Gilman, 2015, p. 2). John, o marido, detém em si toda a autoridade para diagnosticar e decidir o respectivo tratamento. E fá-lo sem considerar a opinião da esposa, que desvaloriza e infantiliza. Ri-se quando ela partilha a sensação de estranheza que aquela casa lhe causa; não a escuta face ao que crê que a ajudaria a recuperar, proibindo-a de trabalhar, quando ela sente que a actividade lhe traria melhoras, e obrigando-a a isolar-se quando ela acredita que algum convívio e estímulo lhe fariam bem; proíbe-a, inclusivamente, de pensar na sua condição – a maior das interdições – visto ser a de consequências mais nefastas para a sua doença, segundo John. Proíbe-a do seu próprio pensamento.

A protagonista, sem nome, acolhe tudo o que o marido diz. Apenas ousa discordar silenciosamente. Aceita com *naturalidade* a desvalorização das suas opiniões, por parte do marido: “John ri de mim, claro, mas é o de se esperar em um casamento” (Gilman, 2015, p. 2). É da opinião muda de que, ao contrário do que afirmam o marido e o irmão, “trabalho” – que escreve entre aspas, como se a escrita não o fosse –, alguma animação e convívio

lhe fariam bem. Vai tentando escrever às escondidas, o que assume trazer-lhe um cansaço extremo. Porém, o encobrimento e a culpa associada que a extenuam são a única alternativa face à forte oposição do marido.

À medida que descreve a situação em que se encontra, as restrições impostas pelo marido e a sua tímida opinião discordante, vai fazendo a pergunta: “e o que fazer?” (Gilman, 2015, p. 2). Esta pergunta, que surge três vezes no início do conto, evidencia o conflito em que a protagonista se encontra. Apesar de dar o seu melhor para obedecer às indicações do marido em quem confia, algo nela sente que esse caminho apenas piorará o seu estado. E surge a questão “o que fazer?”.

Impossibilitada de fazer às claras o que sente importante para si e, inclusivamente, de poder pensar sobre a sua situação, esta mulher obediente a um marido detentor da autoridade, resignada ao que é de se esperar do casamento, encontra um subterfúgio. A frase: “então vou deixar o assunto de lado e contar a respeito da casa” (Gilman, 2015, p. 2) marca um momento decisivo. A interpretação do seu significado determina a forma como o restante conto é compreendido. A proposta aqui apresentada é a de que, em vez de deixar o “assunto” de lado, ela encontra uma forma de o abordar indirectamente. Do ponto de vista consciente, a dedicação à casa é uma decisão segura, pois é uma actividade desejável para uma senhora, do domínio privado, e permite-lhe focar o seu olhar no exterior, já que está proibida de analisar a sua interioridade. Contudo, o que acontece num plano inconsciente é que, não podendo analisar o seu interior, pensar sobre si e a sua condição, utiliza a casa para o fazer. Projecta a sua interioridade no exterior, onde lhe pode ter acesso, olhando para fora, sem disso ter consciência e, portanto, sem transgredir. Quando o pensamento sobre si mesma se torna um interdito que só pode existir num espaço inacessível à consciência, este espaço é o inconsciente, que passa a ser progressivamente visível e consciente à medida que é observado exteriormente. Dedicar-se à casa e à descoberta das suas assoalhadas e recantos desconhecidos passa a ser dedicar-se a si e a desvendar o que tem dentro. *Pensa* sobre si, sem transgredir, obedecendo. Esta metáfora acompanha todo o conto. E todas as apreciações que a narradora vai fazendo sobre a casa, o quarto, o papel de parede e a mulher por trás deste, serão sempre interpretadas como estando a falar de si mesma, dos aspectos de si aos quais não pode ter acesso consciente, num gradual e cada vez mais profundo encontro consigo.

Num primeiro momento, *a casa* provoca-lhe alguma estranheza, como se algo não estivesse bem, embora não soubesse o quê. Estão numa mansão colonial, o que remete, logo de início, para um contexto de relações hierárquicas. Explica que a casa ficou abandonada por um problema de herança e assume com humor que uma assombração estaria fora de hipótese para explicar o seu abandono; e fala da estranheza que a casa lhe causa. Este raciocínio lúcido não testemunha uma tese de loucura. Sente uma estranheza (em si) cuja origem admite não conhecer, mas que não atribui a factores externos ou sobrenaturais.

É relatada a relação desigual com o marido. Este é detentor do saber e autoridade que lhe permitem menosprezar as preocupações da mulher. Recusa o seu pedido para modificar o quarto, exigindo que se controle e não ceda a fantasias. E quando ela se insurge por não ser escutada, é novamente culpabilizada pela sua falta de autocontrolo. A zanga adequada à situação é entendida como patológica. Assim, as suas próprias reacções, em vez de a auxiliarem a tomar uma posição e defender-se, confirmam o diagnóstico de doença. Não deve ter opinião; se a expressa é desvalorizada e se reage à ofensa é acusada de descontrolo. Não tem qualquer saída, está totalmente aprisionada. Não sabemos como chegou à situação em que se encontra, mas ficamos com uma ideia de porque nela permanece. É um jogo, de regras patriarcais, no qual o marido sai sempre vencedor. A única saída revela-se ser aquela que opera sem saber.

A duplicidade de discursos no texto é evidenciada pela duplicidade de significados de determinadas palavras. Por exemplo, quando a narradora manifesta a sua estranheza perante a casa, John responde que “(it) was a *draught*, and shut the window” (Gilman, 1982, p. 648). A palavra *draught*, que surge em itálico sugerindo um sentido sub-reptício, tem também outros significados para além da corrente de ar. Entre eles, o de rascunho ou esboço, a versão preliminar de algo. Sendo a narradora uma escritora proibida de escrever, este *draught* poderia significar que, com a sua percepção de uma estranheza na casa, se inicia o esboço da percepção de si mesma, e o fechar da janela é simbólico da proibição de olhar para si. A janela que se fecha é, neste sentido, interior.

Um dos supostos sintomas da sua doença é a exaustão. Contudo, apercebemo-nos de que esta é causada pela clandestinidade que lhe é imposta.

Ter de escrever às escondidas, de se controlar emocionalmente em frente ao marido e cunhada, em suma, ter de fingir. As mulheres “calam-se, não são capazes de dizer o que realmente pensam, fazem do fingimento uma arte”, diz Chimamanda Adichie (2015, p. 35), século e meio depois de Gilman, levando-nos a questionar a actualidade do conto.

Neste primeiro momento, todo o controlo de John é entendido como cuidado, preocupação e gentileza, levando-a a recriminar-se pela sua falta de gratidão ao zelo do marido.

Começa então a pousar a sua atenção no papel de parede do quarto, onde foi obrigada a permanecer. Não quer observar o papel, que diz ser horrendo, mas também “pronunciado o bastante para chamar a atenção e irritar” (Gilman, 2015, p. 3). Não quer pousar o olhar em si, mas isolada e sem qualquer estímulo, a sua interioridade torna-se difícil de ignorar, irritando-a. A forma como procura seguir as linhas do papel e dar sentido aos seus motivos contraditórios, sem qualquer efeito, assinala como se sente incapaz de se entender a si mesma.

Expressa que não consegue estar com o seu bebé sem se sentir nervosa, o que poderia apontar para uma depressão pós-parto, mas tal não parece suficiente para o seu diagnóstico. Quando volta a pedir ao marido que troque de quarto ou mude o papel de parede, acolhe a contrariedade: “eu não seria boba de deixar John desconfortável por conta de um capricho” (Gilman, 2015, p. 4). Interiorizando a desvalorização de John sobre a sua condição psicológica, toma-a por um capricho e, numa total inversão de papéis, considera que ela, estando doente, pode estar desconfortável, mas ele, saudável, não.

A dada altura relata: “estou começando a gostar desse quarto grande, tudo dele, menos o papel de parede horrível” (Gilman, 2015, p. 4). Começa a apreciar-se um pouco mais. Alguma da sua estranheza vai-lhe parecendo aceitável. Mas acaba sempre por esbarrar no interdito interiorizado: “Imagino ver pessoas andando por esses numerosos caminhos, mas John me alertou para não dar margem a nenhuma fantasia. Ele afirma que com o poder da minha imaginação e o hábito de escrever histórias, uma debilidade nervosa como a minha certamente levará a todo o tipo de devaneio...” (Gilman, 2015, p. 4). Assim que a sua imaginação surge, é demolida. A imaginação é um importante recurso humano, que tem sido temido, desvalorizado e proibido ao longo da história da humanidade (Durand, 1964). A forma como John

teme a imaginação da sua esposa é representativa de como a imaginação tem sido receada por ser associada ao erro no pensamento, à irrealdade. É, contudo, um recurso que a narradora coloca ao seu serviço, mesmo que inconscientemente, ao longo do conto.

Ela sabe o que lhe permitiria melhorar, e como escrever lhe “aliviaria o peso das ideias” (Gilman, 2015, p. 4), mas sente-se esgotada ao fazê-lo. Encontra-se confinada a um isolamento doméstico, longe de actividade intelectual e de pessoas que a possam estimular. Vive entre a obediência ao marido e o seu impulso de vida. Um conflito que lhe rouba a energia e a faz adoecer. Presa em restrições que lhe impossibilitam o que tem de mais íntimo, o pensamento, a imaginação, a existência.

Em *A room of one's own*, Virginia Woolf (1929) faz uma crítica à situação das mulheres confinadas ao lar, impossibilitadas de receber educação e ter experiências de vida para além da doméstica, e dos seus efeitos devastadores no plano da riqueza pessoal, e da (im)possibilidade de escrita. Já Cixous, Cohen & Cohen (1976) defendem a escrita para as mulheres como forma de se reconectarem com a sua força inata. Refere como a escrita recebe a força do inconsciente, do lugar dos reprimidos, conduzindo a mulher à libertação e consequentes rupturas e transformações necessárias, como acontece ao longo deste conto.

Com a frase “Este papel me olha como se soubesse que *influência* perversa exerce sobre mim!” (Gilman, 2015, p. 4), pela primeira vez a narradora personifica o papel de parede como detentor de intenções, de vida. Já não é um objecto morto, mas algo com vontade. Aos poucos, vai dando vida a espaços anteriormente congelados em si. Entende-o como impertinente e duradouro, características que sabemos suas, pois, apesar das restrições, persiste na sua ousada investigação. Descreve uma cena de olhos constantemente abertos, revelando como algo em si está permanentemente a observar-se. E remata: “Nunca vi tanta expressão em algo inanimado” (Gilman, 2015, p. 4), evidenciando a contradição em que vive, impossibilitada de dar expressão à sua vivacidade interior.

Relembra como na infância, pelo facto de ter sido uma criança muito imaginativa, se sentia segura, com recursos eficazes para combater os habituais receios infantis. Tinha liberdade para utilizar instrumentos que agora lhe eram vedados. Se lhe retiravam a possibilidade de imaginar, de fantasiar, de elaborar, como poderia ela sentir-se segura e dar resposta aos seus

demónios? Encontra então uma nova forma de utilizar essas capacidades, imaginando figuras no papel que a espelham, permitindo-lhe entender-se.

A irmã de John surge como a mulher *idílica*: “uma dona de casa perfeita e entusiasmada, e que não quer outra profissão” (Gilman, 2015, p. 4). Esta mulher quimérica, boazinha e preocupada, será igualmente da opinião de que a escrita é a causadora dos seus males e, portanto, mais uma pessoa de quem esconde os seus escritos.

Apercebe-se de um subpadrão no papel de parede. Tal como o conto tem uma narrativa directa e outra indirecta, e determinadas palavras têm dois ou mais sentidos, também o papel de parede apresenta diferentes camadas de leitura, espelhando a divisão interior da narradora. Este subpadrão, que só aparece com determinada luz e ainda assim esbatido, é inicialmente visto como uma provocadora figura sem forma, que se esconde por trás do padrão principal – tal como ela é ainda uma figura disforme nas sombras do seu inconsciente, que só se vislumbra com luz difusa, por trás da sua visível aparência subserviente.

A narradora faz uma referência a uma amiga que também se encontra mentalmente perturbada e que terá passado por um tratamento ainda mais severo do que o seu. A *loucura* nas mulheres do séc. XIX era um lugar-comum, assim como os *tratamentos* de repouso injustificados. Jesus explica que estas “loucas” eram geralmente “mulheres detentoras de um conjunto de comportamentos atípicos das relações de género, definidos por critérios de não normatividade” (Jesus, 2015, p. 1). Louca era a mulher que ousava ser algo diferente daquilo que dela era esperado socialmente, tal como a narradora. A sua personalidade não se enquadrava na mulher *normal* da época, representada na irmã de John, a dona de casa perfeita sem mais aspirações. A narradora é escritora. Poderia ser considerada doente apenas por não se enquadrar nos parâmetros *normais*.

Por outro lado, a impossibilidade de escrita poderia estar na origem do seu transtorno. Tanto o marido como a cunhada desprezavam a sua escrita e entendiam-na como um perigo, chegando a proibi-la. Outro aspecto referido por Woolf (1929) tem que ver com a escritora impossibilitada de escrever que põe em risco a sua saúde mental. A escritora confrontada com o escárnio e o cepticismo alheios não se conseguia manter em sintonia com a sua natureza e capacidade de reflexão, sendo levada à raiva e amargura, ao isolamento ressentido, ao padecer da sua escrita e da sua lucidez.

A partir de certa altura, a narradora passa cada vez mais tempo só, o que lhe permite ganhar espaço para si. Nesses momentos chora, numa possível libertação emocional, mantendo sempre uma aparência controlada na presença de terceiros. “Passei a gostar do quarto apesar do papel de parede. Talvez *por causa* do papel” (Gilman, 2015, p. 5). Descreve a curiosidade e o prazer em explorar o papel horas a fio. A fuga ao *papel* desaparece, por momentos, dando lugar a um agrado que lhe permite examiná-lo. O tempo que passa sozinha, longe de pressões e críticas, apenas consigo e a sua escrita, permite-lhe sondar-se. E entrar em contacto com camadas cada vez mais profundas de si. Primeiro a casa, depois o quarto, agora o papel.

Ela relata novo episódio em que é desconsiderada pelo marido, ao pedir-lhe permissão para visitar os primos. Perante a recusa deste, enerva-se e emociona-se, voltando a sentir-se frágil e descontrolada. Ainda percebe o marido como amoroso e cuidadoso, velando sempre pelo seu bem-estar. Este possivelmente trata-a de acordo com os conhecimentos que tem. Mas as suas prescrições mantêm-na débil e aprisionada.

A narradora, insegura de si, desabafa o seu alívio por o seu bebé estar bem entregue e longe daquele “papel de parede horrível”. A consciência do seu mal-estar leva-a a proteger o bebé de si mesma, sendo este o provável motivo do seu afastamento.

É então que assume existirem coisas no papel que mais ninguém sabe a não ser ela e que se amedronta com “as figuras sombrias (que) se tornam mais claras” (Gilman, 2015, p. 6). Atemoriza-se à medida que os aspectos sombrios que permaneciam inacessíveis no seu inconsciente se tornam mais claros e progressivamente visíveis no papel de parede.

A dado momento, vislumbra uma mulher andando furtivamente por trás do padrão. Levanta-se aqui outra questão relacionada com a tradução e interpretação do conto. “Andando furtivamente” em vez de “rastejando” é uma alteração à tradução portuguesa que introduz um novo significado. A palavra *rastejar* aparece várias vezes ao longo do conto e tem grande relevância para a sua interpretação. É repetida em diferentes contextos, mas o original utiliza duas palavras distintas: *creep* e *crawl*. Poderão ser ambas utilizadas como sinónimos de rastejar, apenas para salvaguardar a estética do texto. Esta é a interpretação geral das traduções e críticas ao conto. Contudo, não encontrava um sentido para rastejar que fosse coerente ao longo de todo o texto. No *Cambridge Dictionary* encontramos “Creep – to

move slowly, quietly and carefully, usually in order to avoid being noticed”. O mesmo dicionário traduz a palavra como “andar furtivamente”. Por outro lado, encontramos “Crawl – to move slowly or with difficulty, especially with your body stretched out along the ground on your hands and knees”. Neste caso, a tradução é “rastejar, arrastar-se, engatinhar”. Deste modo, reli o conto, substituindo na versão traduzida a palavra rastejar por *andar furtivamente* sempre que originalmente era *creep*. E mantive a palavra *rastejar* quando a usada era *crawl*. Salvaguardando a eventualidade de o significado destas palavras poder ser outro nos nossos dias, esta alteração abriu possibilidades de interpretação. Andar furtivamente, devagar e com cuidado para evitar ser apanhado é algo que alguém faz intencionalmente, activamente, quando sabe que está a fazer algo que não pode ser descoberto. É a postura da narradora ao analisar a sua projecção no papel de parede, ao auscultar-se e ao escrever sobre isso às escondidas, espelhada na mulher por trás do padrão que anda furtivamente. Esta postura não é a de alguém que se rebaixe, subserviente (que rasteje). Não é a imagem do escravo resignado, mas do revolucionário clandestino, procurando o momento certo para o ataque.

A escolha intencional de palavras polissémicas é evidenciada no excerto seguinte quando ela refere o luar que entra pela janela, utilizando a palavra *creep*. Tinha acabado de descrever a mulher a andar furtivamente (*creeping*) atrás no padrão. E de seguida observa a luz do luar que sempre entra devagar e furtivamente (*creeps*), por uma janela ou por outra. Já não consegue apagar a luz que permite ver-se. Afirmo que, ao observar o luar reflectido no papel de parede, se sentiu *creepy*. Faz sentido que se sinta assustada, tendo em conta que receia aprofundar a relação consigo. Mas poderá também sentir-se a ficar sorrateira, tal como o luar e a mulher no papel de parede? Mais do que encontrar o significado exacto de cada palavra, o que se revela fundamental é manter as possibilidades em aberto e não restringir a palavra a um sentido apenas, já que a autora deliberadamente joga com esta duplicidade de significados ao longo de todo o texto.

A narradora vê a tal figura feminina a sacudir o papel como se quisesse sair. E no susto do confronto consigo, ela própria volta a ter o desejo de fuga. Num pedido de socorro, diz ao marido que não está a melhorar e que se quer ir embora. Este recusa novamente, insistindo nas suas melhoras. Quando ela lhe tenta explicar que a sua melhora poderá ser apenas física, a repreensão dele é de tal modo determinante que parece fóbica. Como

se descobrir que a sua mulher tem uma existência psíquica para além da normatividade corpórea dela esperada fosse demais.

Ela comenta que, durante o dia, um papel como aquele é um desafio à lei e que irrita a mente normal, tal como ela. Compara-o a “cogumelos, brotando e germinando em convulsões sem fim” (Gilman, 2015, p. 7). Uma imagem do seu próprio estado, dos seus aspectos enclausurados que se esforçam por emergir, por ter vida. Apercebe-se de que a mulher no subpadrão apenas aparece com a luz da Lua, de noite, e não com a do Sol, durante o dia. O Sol representaria o dia e o que conseguimos ver na claridade, o nosso lado consciente. E nesse caso a Lua simbolizaria a noite, o lado escuro da mente, o inconsciente inacessível e, claro, o lugar de onde nasce a mulher que ela vê no papel. O lugar onde ela mesma se encontra enclausurada.

A percepção que tem do marido e da cunhada altera-se. Este, que até ao momento era amoroso e preocupado, causa-lhe medo e desconfiança; assim como Jennie, irmã de John. Ela questiona as intenções destas pessoas que dantes cuidavam dela, com autoridade para o fazer. Receia que tanto John como Jennie possam descobrir o que ela experiencia, pela forma dissimulada como observam o papel procurando a “ilustração”. E afirma que está determinada a que mais ninguém lhe tenha acesso a não ser ela mesma.

Após (se) descobrir (n)a imagem da mulher do papel, segue-se um momento de maior bem-estar. Diz que se sente melhor, não apesar do papel de parede, como afirma o marido, mas por causa do papel. E declara que não se quer ir embora até o compreender. Até se compreender. Apresenta uma inversão do seu ritmo circadiano. Dedicava toda a sua energia à busca do desconhecido em si mesma, durante a noite, sem interrupções nem constrangimentos, no espaço dos clandestinos, perdendo interesse pela vida diurna, onde não pode existir.

Um novo sentido é introduzido. Já não utiliza apenas a visão para analisar o papel de parede, este parece emitir um aroma particular. Relata como este odor inunda (*creeps*) toda a casa. Procura em vão descrevê-lo e acaba por assumi-lo como o “odor mais subtil e persistente que já senti” (Gilman, 2015, p. 8). Como ela própria evidencia, esta é uma característica que, apesar de todas as proibições, lhe permite continuar persistentemente a analisar-se e a conhecer-se da forma mais subtil que encontrou. O olfacto não é um sentido qualquer. É responsável pelo tratamento de emoções básicas, de reacções de fuga ou ataque, muitas vezes instintivas, inconscientes.

Este sentido não vem acrescentar apenas em quantidade, mas também em qualidade e profundidade, a relação consigo mesma.

Num gradual voltar à vida, surge a introdução de movimento. A mulher do papel fica imóvel nos pontos mais claros, e nos mais escuros rasteja, furtiva, sacode as grades que a encarceram, procurando escapar, sem efeito. O padrão estrangula as mulheres que querem passar, num apelo à vida que conduz à morte. Como ela, que a cada tentativa de expressar uma opinião ou ter um pensamento próprio, é morta, antes de concretizada. Refere ainda que, se as cabeças das mulheres estranguladas fossem tapadas seria mais fácil, reforçando a necessidade de este processo ser concebido na clandestinidade, onde ninguém possa ver.

A mulher do papel passa a andar também durante o dia. O seu processo de libertação está finalmente a dar passos na direcção da luz da sua consciência. Consegue ver a mulher na rua, durante o dia “através de todas as janelas ao mesmo tempo” (Gilman, 2015, p. 9). Janelas que, no início do conto, se fechavam e que agora recebem a luminosidade diurna, revelando a mulher que se liberta. Diz reconhecer, andando furtivamente na rua, a mulher do papel, porque as outras mulheres não o fariam. As outras mulheres não são furtivas, são subservientes. Ela mesma só o faz se fechada no quarto, e sempre sem John saber.

Começa a desejar uma distância cada vez maior do marido, que, por si, já dorme noutra quarto. E uma proximidade cada vez maior com a mulher do papel, consigo. Fica progressivamente mais desconfiada das intenções do marido e com receio de que este boicote a sua descoberta: “Fingiu ser muito amoroso e gentil. Como se eu não pudesse enxergar através dele!” (Gilman, 2015, p. 9).

Decide então tentar arrancar o padrão superior separando-o do subpadrão. Já não pretende que a sua verdade interior seja um subpadrão cativo, antes pretende arrancar as grades que a aprisionam.

No último dia, inicia-se a conclusão do conto. A narradora, em conjunto com a mulher da parede, arranca um valente pedaço do papel de parede. Une assim as diferentes partes de si – consciente e inconsciente – numa só vontade, a sua, e age conseqüentemente. Declara que vai arrancar o restante papel ainda no próprio dia. A autora joga novamente com palavras, brincando com: “to-day”, “to-morrow” e “to-night”. Intencionalmente, divide estas palavras, evidenciando os termos *dia*, *noite* e *morrow*, que para além

de dia seguinte, também significa o momento que sucede um evento. E se também aqui dermos atenção às *subpalavras* que a autora escolhe, vemos que a narradora está determinada em concluir a sua tarefa durante aquele dia, prevendo que só irão embora no dia seguinte, após um acontecimento.

Depois de arrancar o papel de parede, já de dia, tranca a porta e atira a chave pela janela, para que ela própria não saia e ninguém entre até o marido chegar, a quem quer surpreender. Agora que se encontrou não se quer voltar a perder. Então revela que tem uma corda para atar a mulher do papel caso esta tente fugir. Tem receio de que ela mesma tente, novamente, *fugir*. Arranca todo o papel que consegue alcançar e assume que, embora queira fazer algo desesperado, não se suicidaria pois poderia ser mal interpretada. Embora queira terminar a vida que leva, o que pretende é viver e não morrer.

Vê várias mulheres *andando furtivamente* lá fora e pergunta-se: “Será que todas saíram do papel de parede como eu?” (Gilman, 2015, p. 10). Pela primeira vez assume que ela própria havia estado presa no *papel*. “Mas agora estou bem presa à minha corda escondida – vocês não *me* levam para a estrada. Suponho que terei de voltar para trás da estampa quando a noite chegar, e isso é duro!” (Gilman, 2015, p. 11). Ata-se com a corda para ficar no prazeroso quarto onde pode *andar furtivamente* conforme entenda. Não quer voltar para o papel de parede, não quer voltar a ficar aprisionada. Mas porque não deseja ir para a rua? Não se sentirá ainda confiante para ser ela mesma no exterior? Não terá em público a liberdade para ser ela, como sozinha no quarto? Deseja andar *furtiva* e suavemente pelo chão, encaixando o ombro numa mancha ao longo da parede, para não se perder. Quererá ficar no quarto para não se voltar a perder de si, uma vez que foi ali que se encontrou?

Quando o marido finalmente entra, a narradora comenta: “continuei a *andar furtivamente*, mas olhei para ele por cima do ombro” (Gilman, 2015, p. 11); agora confiante, sem se rebaixar nem esconder, diz ao marido que saiu, apesar dos esforços dele e de Jennie, que arrancou todo o papel e que, portanto, não podem voltar a aprisioná-la. Libertou-se. Perante esta realidade, o marido desmaia. Terá sido demasiado ver a mulher liberta, inteira, confiante? Ou o que viu o marido que o fez desmaiar? “Então tive que *andar furtivamente* por cima dele todas as vezes”, termina o conto, no que poderá ser uma inversão do jogo de poder entre homens e mulheres, como diz Jesus (2015). Ou a confirmação da loucura, como quem defende

que ficou a rastejar em círculos, ao longo do quarto, espezinhando o marido. Ou uma declaração de vitória, uma vez que conseguiu ficar onde queria, a fazer o que desejava. No manuscrito original de Gilman, referido por Jean (2002), no final não existem as palavras “todas as vezes”. Estas palavras foram acrescentadas na versão de *NE*. A noção de que ela continua a rastejar em círculos contínuos sobre o marido inconsciente, repetidamente em vez de apenas uma vez, aumenta decisivamente a noção de total insanidade e impossibilita qualquer leitura positiva do final (Jean, 2002).

No estudo presente, a proposta é de que no final a narradora se liberta. Deixa de viver aprisionada. Activamente constrói a sua saída, mesmo que de início inconscientemente. Arranca o papel e torna-se livre. Em que termos atinge essa liberdade, apenas podemos especular. Contudo, o conto desenvolve-se em eixos distintos que nos dão uma perspectiva do seu desfecho e que iremos sumarizar.

A narrativa caminha do inconsciente para o consciente. Projectando-se na casa, no quarto e no papel de parede, a narradora foi entrando em contacto cada vez mais profundo com os seus aspectos inconscientes, que apenas existiam na clandestinidade, na noite, ao luar e na solidão, para no final se tornarem conscientes, visíveis à luz do dia, e assumidos perante o marido.

O processo desenvolve-se também da prisão para a liberdade, pois, à medida que toma consciência dos aspectos acima referidos, apercebe-se de que ela própria estava aprisionada e encontra meios para se libertar.

Do ponto de vista da afectividade e percepção de si, desenvolve-se da recusa e despreço de si mesma para a aceitação afectuosa de si. A interiorização das opiniões do marido – considerando-se frágil, caprichosa, descontrolada e desvalorizando a sua real situação – é substituída por uma visão mais lúcida de si, percebendo-se como a mulher aprisionada que, de facto, era. Aceita-se à medida que se vai apreciando, projectando os seus afectos na casa, e compreende que é da relação próxima consigo que virá a sua cura. O desenvolvimento oposto acontece face ao marido. Inicialmente visto como cuidadoso, preocupado e detentor de conhecimentos, passa a ser entendido como perigoso e um obstáculo à sua recuperação.

A protagonista cresce também da obediência para a autonomia. À medida que aumenta a intimidade consigo, recupera a sua vontade, passando de uma total subserviência às restrições do marido ao poder de escolha.

Assume a sua vontade e age de acordo consigo mesma, enfrentando o marido.

O final poderá supor que ela faz o que entende independentemente do marido, mesmo que este esteja desfalecido, naquilo que poderia ser um contraste em termos de autonomia face à sua situação inicial. Mas também pode ser interpretado como uma inversão hierárquica de papéis, quando se analisa a imagem dela a passar por cima do marido desmaiado, o dominador agora subjugado. Contudo, mantendo a linha de raciocínio desenvolvida até aqui, também é possível que haja uma inversão, mas a nível psíquico. A dupla leitura permite ver representado no plano físico, o marido desmaiado no chão, aquilo que se opera no plano psíquico, um marido inconsciente face à libertação da sua mulher. De início detentor do conhecimento, não tem instrumentos para entender a transformação da mulher. Certos aspectos não se compreendem apenas com conhecimentos teóricos e raciocínio intelectual. O marido não tem outra possibilidade, tal como ela não teve ao início, senão fechar os olhos ao que aparece diante de si. É demasiado incompreensível para ser tolerável. Na medida em que ela se torna consciente de si e da sua situação, estando desperta para o que vive, ele torna-se inconsciente dos mesmos aspectos e, incapacitado de os ver, termina na escuridão do seu desmaio.

Por último, o conto caminha da morte para a vida, uma vez que a narradora vai acordando os aspectos inanimados de si, e caminha de uma morte psíquica, onde se sentia permanentemente exausta, para um entusiasmo crescente em descobrir-se e em viver.

Assume-se assim que a nossa heroína passa por um processo de desenvolvimento, de crescimento, de resgate de si mesma, de renascimento. A grande vitória do conto dá-se na forma como resolve o seu conflito inicial, escolhendo-se a si. Descobrimo quem é, libertando-se da prisão em que se encontrava e declarando que não a voltam a aprisionar.

Uma leitura feminista deste conto apela à possibilidade de existência pessoal e denuncia a impossibilidade da mesma. Traz questões como a loucura nas mulheres não *normatizadas*, a vulnerabilidade das mulheres perante a autoridade masculina e a relação das mulheres com a escrita, entre outras.

Para terminar, gostaria de lançar algumas questões. O que significa a loucura em condições extremas? Quando é que aquilo que é considerado

demente pode ser, não apenas adequado, mas a única alternativa sã? Como o assassino que não é considerado criminoso se matou em legítima defesa, que comportamentos deixam de ser criminosos ou enlouquecidos perante que circunstâncias? Neste conto, do séc. XIX, os dois homens de confiança da família, marido e irmão, ambos com autoridade médica, dizem a uma mulher que tem de se comportar de determinada forma para recuperar. Que poderia ela fazer senão obedecer, mesmo que sinta que necessita de algo diferente? A sua voz não tem a autoridade que tem a deles. A transgressão, naquele contexto, não é uma opção. Gostaria de propor que, em circunstâncias extremas, como as deste conto, medidas igualmente extremas devem ser consideradas e que a flexibilidade na utilização de recursos internos é testemunha de sanidade e não de loucura. A narradora utilizou aquilo que (fisicamente) a encarcerou – a casa – para se libertar do que (psiquicamente) a aprisionou. Utilizar uma prisão para alcançar a liberdade só é possível a alguém com recursos internos riquíssimos e força interior excepcional.

Um conto tão ambíguo como este permite múltiplas interpretações. E talvez o leitor que o tenta compreender não consiga fazer melhor do que a narradora e ver a sua imagem reflectida no texto, tal como ela viu a sua no papel de parede. Talvez por esse motivo tenha sido alvo de tantas e tão diversas análises. Não acredito que seja possível compreender toda a extensão do conto, tão cheio de simbolismos e imagens fortes que escondem significados ocultos. E talvez seja este seu carácter enigmático que o torna tão fascinante e o mantém vivo ao longo do tempo. No misterioso e no indecifrável, há sempre a promessa de mais, numa futura leitura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, C. (2015). *Todos devemos ser feministas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cambridge Dictionary*, Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org>
- Cixous, H., Cohen, K. & Cohen, P. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), 875-893.
- Crewe, J. (1995). Queering the yellow wallpaper? Charlotte Perkins Gilman and the politics of form. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 14 (2), 273-293.
- Durand, G. (1964). *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Ford, K. (1985). "The yellow wallpaper" and women's discourse. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 4 (2), 309-314.

- Gilman, C. (1913). Why I wrote the yellow wallpaper. The Forerunner. Disponível em: <https://csivc.csi.cuny.edu/history/files/lavender/whyyw.html>
- Gilman, C. (1982). The yellow wall-paper. *New England Magazine*, 647-656. Disponível em: <https://www.nlm.nih.gov/theliteratureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf>
- Gilman, C. (2015). *O papel de parede amarelo*. (F. Yacubian trad.) Balcão Editorial (eBook).
- Jean, S. (2002). Hanging “The yellow wall-paper”: Feminism and textual studies. *Feminist Studies*, 28 (2), 396-415.
- Jesus, I. H. (2015). Alguns apontamentos da mitologia das “loucas”. In A. N. Pena, M. J. Relvas, R. C. Fonseca, & T. Casal (Eds.), *Revisitar o mito* (pp. 413-422). Famalicão: Húmus.
- Kolodny, A. (1980). A map for rereading: Or, gender and the interpretation of literary texts. *New Literary History*, 11(3), 451-467.
- Lanser, S. (1989). Feminist criticism, “The Yellow Wallpaper”, and the politics of color in America. *Feminist Studies*, 15 (3), 415-441.
- Shumaker, C. (1985). “Too terribly good to be printed”: Charlotte Gilman’s “The yellow wallpaper”. *American Literature*, 57 (4), 588-599.
- Thraillkill, J. (2002). Doctoring “The yellow wallpaper”. *ELH*, 69 (2), 525-566.
- Treichler, P. (1984). Escaping the sentence: Diagnosis and discourse in “The Yellow Wallpaper”. *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 3(1&2), 61-7.
- Woolf, V. (1929). *A room of one’s own*. Feedbooks (eBook).  
Disponível em: <http://gutenberg.org>

Recepção: 03/01/2018

Aceite para publicação: 19/03/2018

